

BALLAR LA MORT: DE *CONDUCTUS* A CONTRAPàs

Francesc Massip
Universitat Rovira i Virgili

D'ençà que vaig visitar el convent franciscà de Morella de la mà de l'insigne historiador Mn. Manuel Milian Boix (1908-1989), vaig quedar colpit per les restes d'uns frescos parietals, llavors en un estat lamentable, que eren acompanyats d'una partitura monumental. Era la célebre dansa macabra morellana: una rotllana estamental a l'entorn d'un cadàver jacent (Fig. 1). Anys després, en col·



Fig. 1. Dansa entorn del cadàver.

Fresc de la Sala *De Profundis* del convent de Sant Francesc de Morella (c. 1470).

Foto: Raül Sanchis.

laboració amb Lenke Kovács (UIB), vam rebre una beca del CIOFF (Consejo Intercontinental de Organizaciones de Festivales de Folklore y de Artes Tradicionales) i l'INAEM (Ministerio de Educación y Cultura) per fer una investigació sobre aquesta mena de representacions iconogràfiques, corèutiques i musicals que havien proliferat en l'Europa del segle xv amb expressives continuïtats durant els segles següents i alguna pervivència folklòrica actual.

En la recerca, i guiats per un magnífic estudi de Fritz Saxl (1942), vam fer cap a la Biblioteca Casanatense de Roma, rere l'església de Sant Ignasi —amb aquell



Fig. 2. Rodant el difunt, manuscrit Cod. Cas. 1404, foli 5. Biblioteca Casanatense de Roma.

fastuós *trompe-l'oeil* del sostre pla que sembla projectar-se en una profunda volta celest—, on vam poder analitzar el manuscrit Cod. Cas. 1404 i establir la il·lustració del foli 5 com el model de la composició del fresc de Morella (Fig. 2). Aquest manuscrit tenia un parent molt proper a Londres, i amb una il·lustració gairebé idèntica, a la Welcome Library (Apocalypse Ms. 49, fol. 31) (Fig. 3). Ambdós manuscrits són d'origen alemany i del primer terç del segle xv i inclouen també una mateixa partitura: *Ad mortem festinamus*, que ja apareixia ans de 1399 al Llibre Vermell de Montserrat i que es correspon amb la partitura monumental de

Morella, només que al convent franciscà amb un text en català *contrafactum* de la peça llatina. Totes aquestes descobertes varem posar-les a consideració de la musicòloga Maricarme Gómez Muntané que, a l'hora de publicar el resultat de la recerca, va accedir a fer-ne el pròleg on destacava aquest «prometedor hallazgo de Massip y Kovács» (2004, p. 15). Troballes que la insigne medievalista aprofitaria a bastament en la reedició del seu estudi sobre el Llibre Vermell de Montserrat que, publicat el 1990, no recollia cap d'aquests particulars i que, en la nova edició i ampliació de 2017, els va incorporar com de collita pròpia.

La tipologia iconogràfica de les tres imatges adduïdes (manuscrits de Roma i Londres i fresc de Morella) es correspon amb el ball circular, forma per excel·lència de la dansa sagrada de tots els temps i particularment de la dansa cristiana, com

demostra el mateix Llibre Vermell montserratí, un aplec de deu danses, una de les quals anotada amb la rúbrica «ad trepidium rotundum» i altres tres «a ball redon». La dansa de temàtica macabra no duu cap rúbrica, però l'aparició de la mateixa partitura en els expressats manuscrits del segle xv i en el fresc de Morella acompanyant una forma corèutica en cercle, ens fan suposar que també ho seria a Montserrat, i així l'han «reconstruïda» Catherine Ingrassia i Christophe Deslignes al capdavant del grup Morescarole en el seu segon DVD de *La Danse Médiévale* (2011).

De fet es correspon a una de les danses més notòries en l'època medieval: la carola, diminutiu llatí de la paraula grega χορεία (*chorea* en llatí), essent *dansa* un mot d'origen incert, probablement andalusí, en consonància amb la popularitat i difusió de les ballarines i músics d'Alandalús que eren cridats a procurar solaç a les corts occitanes en l'edat d'or trobadoresca.¹ La carola seria pas necessari, si no conclusiu, de la majoria de danses eclesiàstiques documentades que culminarien tancant en cercle el seu deambular processional a l'interior del temple i, particularment, a l'entorn de les relíquies del patró o patrona.

Seria la forma de pronunciar-se en ball la cèlebre *Canczon de santa Fe* (1054-1076), un text en vers occità per ser cantat i dansat, en un moviment deambulatori i majestuós, pels fidels i eclesiàstics a l'entorn de la imponent estàtua-reliquiari de la santa de Concas (Occitània) circulant el passadís —segurament nascut en aquell temple de peregrinació— anomenat girola. No és casual que en llemosí la



Fig. 3. Rodant el difunt, Apocalypse Ms. 49, fol. 31. Welcome Library, Londres.

¹ Com ja sospitava Joan Corominas, la paraula vindria de l'àrab; Federico Corriente matisa que vindria de *ṭanz* «burla» o dels verbs andalusís *ṭanjār* i *aṭṭanjār* que s'interpreten com «dansar» (Corriente 2003 *ad vocem*).

paraula «carola» designava el deambulatori, apel·latiu popular que indicava una de les seves funcions més solemnes i festives: ser escenari dels balls sagrats que solien executar al voltant dels sants vestigis. La cadena de doble fila de dansaires de la *Canczon* era conduïda pel *praecentor* que entonava les estrofes, mentre la resta cantava la tornada, en una cerimònia nocturna que s'interpretava en aquest espai que circumda el presbiteri. Cadascun dels seus gairebé sis-cents versos octosíl·labs suposava vuit passos endavant (un per síl·laba), l'últim subratllat per un petit salt, i cada vegada que es canviava de rima canviava el sentit de la marxa processional que trobava el seu espai ideal en l'ampli deambulatori (Massip 2007, p. 481-482). Es tracta d'una tipologia que pot relacionar-se amb el *conductus* litúrgic que s'interpretava en processons culturals que suposaven un deambular compassat i solemne per l'interior de l'església, l'atri i les claustres adjacents.

Doncs bé, si aquestes eren les formes corèutiques característiques en els temples medievals, no ens hauria d'estranyar que la dansa macabra, probablement nascuda a l'interior de l'església com a il·lustració homilètica,² adoptés una tipologia similar: un *conductus* o ball ambulatori molt adequat per circular les naus i giroles dels temples, i que podia culminar tancant la filera en un cercle harmoniós (Massip 2014).

En aquesta guisa sembla procedir el primer text macabre d'àmbit hispànic destinat a ser interpretat en dansa: la *Dança General de la Muerte*, traducció castellana («trasladación») d'un original català o aragonès perdut³ (potser recuperable a través d'un manuscrit aljamiat d'hebreu que està en vies de publicació) (Morrás i Hamilton, 2000), la versió primitiva de la qual podria datar-se a principis del segle xv.⁴ El text presenta a la Mort cridant a la dansa a cadascun dels mortals, als

² Així es dedueix no només dels primers documents que citen una «Machabaeorum chora, vulgo Dance Macabre» (Du Cange *ad vocem*) realitzada a l'església de Sant Joan de Besançon (1453), ans també de la iconografia amb la presència d'un predicador que des de la trona sol presidir bona part de les danses macabres en filera conservades a Europa.

³ Segons Francisco Rico (1973), seria una traducció de Pedro de Veragüe d'un original català tal vegada degut a la ploma d'Anselm Turmeda. D'altra banda, el rabí Aça que apareix a la *Dança* estudiant el Talmud ha estat identificat amb Yishaq ben Siset Perfet, anomenat Ribas, nascut a Barcelona el 1326 i docent de l'escola talmúdica, que el 1391, després del salvatge pogrom que va delmar la comunitat jueva, es va exiliar a Alger, on va morir el 1408 (Solà-Solà 1965). Tots els indicis apunten, doncs, que l'autor de la *Dança* havia de ser un habitant de la Corona d'Aragó que l'hauria escrit, probablement en català o aragonès, a finals del segle xiv.

⁴ Ms. b.IV.21 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Existeix una reelaboració i ampliació editada a Sevilla el 1520 (ambdues versions publicades conjuntament a Icaza i Amador de los Ríos [eds.] 1981); a més, s'ha localitzat un fragment a la Catedral de Segòvia i l'esmentat en aljama hebreaica, trobat a la Biblioteca Palatina de Parma (Hamilton 2014: 205-248).

quals commina a «*andar* en mi danza que tengo ordenada» (XIII, XXIII, XXVII, XXXII), cosa que sembla indicar un moviment coreogràfic de deambulació, i de fet convida al Papa a ésser-ne «guiador» (XI), és a dir, el capdanser. Podem pensar, doncs, que els diferents personatges es van enllaçant donant-se la mà (XLV) en aquesta «su danza a fuerza» (XIV) que imposa la Parca, formant una filera a manera de tresca o farandola que es va ampliant a mesura que s'afegeixen nous vius que es resisteixen a incorporar-se. En un moment donat, la Mort invita a incorporar-se «a la danza cortés» (XIX): en l'època la dansa cortesana per excel·lència era la «baja danza» que també s'esmenta (XVIII), una tipologia curial lenta, solemne i majestuosa, dansada per parelles que es desplacen com si arrossegessin els peus, amb un lliscar elegant i cadenciós i un rítmic abaixament puntual del cos; una tipologia que apareix referenciada per primera vegada cap a 1325 i que es va convertir en la dansa de moda durant el segle xv (Massip 2019, p. 37).

La cadena de dansaires de la *Dança General de la Muerte* ens recorda el *contrapàs*, amb qui compartiria una coreografia processional o ambulatòria, un ball «caminat», cadenciós i cerimonial. El contrapàs és una dansa tradicional («la dansa més antiga i característica de totes les catalanes»),⁵ que remunta a temps medievals, car el seu nom ja apareix mencionat en un dels sermons de Vicent Ferrer que el cita per blasmar-lo, car l'atribueix a la Salomé bíblica, la que va pecar ballant i per això el frare diu que Déu la va castigar:

Davant la casa de prop havie una lacuna de aygua molt pregona, e hun dia va's gelar axí fort que les gens hi anaven damunt e les bèsties. E ella [Salomé] dix a les donzelles: «anem a ballar allí». E anaren-hi. E quan fo llà, volgué fer *lo contrapàs* que havie fet davant lo rey [Herodes], e en la girada que donà, trenquà lo gel e entrassé'n. ¡Ahaa! ... E l'ànima [reté] a cent mília dyables (Chabàs, 1903, p. 292).

Però potser només era una dansa reprovable per al fanàtic dominic, perquè, de fet, sembla una derivació de la nobilíssima baixa dansa que fa acte de presència entre els saraus de la vivaç cort valenciana, de tall renaixentista, de Germana de Foix i del Duc de Calàbria on abundaven les festes en què es ballava «l'alta i baxa», però també el «contrapàs», que és una de les danses proposades per ballar dames i cavallers en l'escenificació de la farsa *La Vesita* de Joan Ferrandis d'Herédia, representada en aquella cort el 1524 i el 1541 (Ferrandis, 2019, vv. 809-810), i formava part de la seqüència de danses que es ballaven a les vetllades festives de

⁵ Text de Julita Farnés (escrit el 1909) reproduït per Mas i Garcia, 1988, p. 283.

l'Acadèmia dels Nocturns que entre 1591-1594 se celebraven a la mansió de Bernat Guillem Català de Valeriola (Sanchis Francés 2019, v. I, p. 352-354).

En el context popular o urbà, el contrapàs apareix documentat el 1482 com a ball propi de la confraria dels hortolans de Tarragona, que el ballaven a la processó de Corpus,⁶ i que Cervantes cita a *La il·lustre fregona*.⁷ La tradicionalitat de la dansa queda reflectida també en el refrany «en la casa del joglar, tothom balla el contrapàs» (Farnés 1993, v. II, pp. 770-772).⁸

En el context macabre, el contrapàs apareix esmentat com la dansa a què crida la Mort al Mestre Racional del *Ball de la Mort* de Pere Miquel Carbonell (Barcelona 1434-1517),⁹ compost el 1497 i dedicat als cortesans del palau reial de Barcelona, entre els quals es comptava l'autor com a arxiver del rei Ferran el Catòlic.

El primer estudiós que li va dedicar una monografia, Aureli Capmany (1922), i que encara el va veure ballar per tradició popular, va apreciar el seu «accentuat arcaisme i el caràcter greu i mesurat d'aquesta dansa excepcional», a més de l'esperit religiós i l'aspecte de cerimònia sagrada que ofería a causa de la seva cadència unitonal, la reverència i gravetat de la seva interpretació i l'aire ritual dels seus moviments.¹⁰ Una aparença cerimonial corroborada per la lletra que l'acompanyava: el relat dels patiments i penalitats de Crist durant la Passió, així com una música que tenia la factura del cant pla, és a dir, la monodia gregoriana en mode major, com es cantava la *Passio* (Capmany 1922, p. 12-13). En l'època de major prestigi, els mossos que es llogaven per fer la sega incloïen en la paga que se'ls ensenyés la lletra, la tonada i el ball del contrapàs (Capmany 1922, p. 9).

⁶ El gremi d'hortolans exhibeix a la processó de Corpus Christi de 1482 «un graciós entramés balant *lo contrapàs* vastits tots de lurea de que se hag[u]é molt plaer per tots los qui veren» (Bertran 2017, p. 203). Al segle xv, la popular música del *Contrapàs* va ser adoptada pels Remenses de Vern-tallat i al seu so, desfilaven davant les muralles de les viles i ciutats les quals majorment els barraven l'entrada, titllant-los de bandolers, perquè la consideraven com una invitació musical a la revolta.

⁷ «Con mudanzas y meneos | den principio al *Contrapàs*». Com que un mosso andalusí no entén el vocable, s'esclareix que «contrapàs es un baile extranjero» (Cervantes, *Obras Completas*, ed. d'Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, p. 933). Edició en línia: <<http://cervantes.tamu.edu/english/ctxt/cec/disk5/IFWORD.html>>

⁸ En llatí es deia: «Sunt tibicinibus plenae tibicinis aedes». En castellà diuen: «En casa del gaítero todo son danzantes»; «en la casa del tamborilero, todos saben danzar la pavana»; «en casa el tamborilero, el mozo baila el primero» o «siempre engendra un bailador el padre tamborilero», etc.

⁹ «Ballar ab mi no us sia greu / moveu los peus, ara sou meu, / ab contrapàs» (vv. 76-78, ed. a cura de F.Massip i A.Zvonareva, en premsa).

¹⁰ Com explicava un testimoni que la presència encara ben viva a la Catalunya nord, «ens creu-riem transportats al mig d'una cerimònia religiosa: Sense crits, tothom és atent i com recollit» (Jean d'Avalri, *Le coq Catalan*, n. 41, 9 d'octubre de 1920).

Altrament, la popular dansa atreïa no només a tots els veïns sinó també a les autoritats eclesiàstiques (Capmany 1930-1953, v. II, p. 22), i es ballava davant l'església i fins i tot al presbiteri.¹¹ (Fig. 4)



Fig. 4. Contrapàs llarg, contrapassaires d'Olot (c. 1908).

Els moviments consistien en un balanceig greu executat per una filera o rest de balladors guiats per dos hàbils conductors (Capmany 1922, p. 10-11 i 13). Els dansaires, agafats de les mans, van i vénen en una evolució de desplaçament lateral tant a l'esquerra com a la dreta, però avançant més en un sentit que en un altre i traçant un semicercle. El ball mesurava acuradament l'espai recorregut i el que faltava per recórrer perquè la dansa s'acabés en el mateix lloc on havia començat. Antigament, el contrapàs era la dansa per excel·lència en els territoris catalans i presidia totes les festes. La seva complexitat exigia dos o tres bons balladors contrapassaires que conduïssin la dansa: el cap, l'extrem o cua

¹¹ A Prats de Molló, el contrapàs no podia començar abans que «el senyor rector, a la sortida de l'ofici, anés a plaçar-se sobre el primer graó de les «costes e creus» per presidir el contrapàs», segons el testimoni de Leopold Colomer, vell ballador que el 1979 reaprengué el ball que s'havia perdut el 1945 i col·laborà, amb d'altres vells que encara el recordaven, en la seua represa (Lluís 2011, p. 87).

i el mitjaner disposats respectivament al capdavant, al darrere i al centre de la renglera cosa que els permetia «treure el contrapàs» amb la propietat exigida, en forma de concloure exactament en el punt on havien iniciat, és a dir, davant dels músics (Pujol & Amades 1936, v. I, p. 162-191). El marc d'execució havia de ser, per força, la plaça, i una de les aptituds fonamentals del contrapassaire era posseir el concepte de «repartiment» de l'espai o de «proporcionalitat del moviment en l'espai on es balla», aspectes que ja apareixen en els tractats de dansa de segle xv (Mas i Garcia, 1988, p. 20). Quan la música s'alentia, el cap i l'extrem s'ajuntaven i la filera formava una rotllana, anomenada «roda» o «rodada» i que servia per descansar (Mas Corretgé 1992, p. 91). La dificultat de la seva execució es deu a la seva «estructura coreogràfica cadencial irregular i continuada», que obligava a un aprenentatge previ que havia de permetre «repartir» el contrapàs, cosa que exigia l'habilitat de combinar moviment, espai i so. Malgrat el seu gran valor coreogràfic, la seva treballosa naturalesa irregular va determinar modernament una progressiva simplificació o l'oblit (Mas i Garcia, 1988, p. 19-23). Tanmateix, per tradició es conserva en actiu a Prats de Molló (Vallespir) on es balla a la plaça i ocasionalment a l'interior del temple.¹²

Del segle XVIII daten els primers mapes o gràfics del contrapàs,¹³ que, segons indica Carles Mas, s'inscriuen en la tradició de notació coreogràfica catalana nascuda al segle xv, com es mostra en el manuscrit de Cervera on es descriuen una sèrie de baixes danses i de ballets, anotats i grafiats amb un procediment simbòlic original que constitueix la primera notació coreogràfica coneguda a Occident, creada a l'entorn dels mestres de dansa catalans de segle xv (Nocilli 2013), sistema que es retroba en el manuscrit de l'Hospital de finals del segle xvi on també es combina la descripció literària de les danses amb la indicació dels passos coreogràfics mitjançant signes, i entre les quals figura també el Contrapàs.¹⁴ Les edicions dels mapes del contrapàs s'encapçalen amb vinyetes on es figuren un grup de tres dansaires (potser els responsables de treure el contrapàs: el cap, el cua i el mitjaner) i dos grups de músics: 5 aeròfons (trompa o corn, cornamusa o sac de gemecs, flabirol, gralla i fagot), un cordòfon (rabequet o violí), a part del tamborí del flabioler. (Fig. 5)

¹² 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=rBJV-zUphx4>, 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=q33qk5tJkoo>

¹³ Es troba un primer mapa manuscrit del contrapàs de 1797 procedent de la Selva de Mar, segons Capmany 1930-1953, II, p. 39.

¹⁴ Cal recordar que el 1592 es va fundar la important Confraria de Mestres de Dansa, que sempre va estar vinculada a l'Hospital de la Santa Creu, que va tenir el monopoli de l'exhibició teatral a Barcelona fins a 1833 (Mas i Garcia 2009, pp. 236-239).



CONTRAPàs LLARCH A LA USANSA EMPURDANESA.

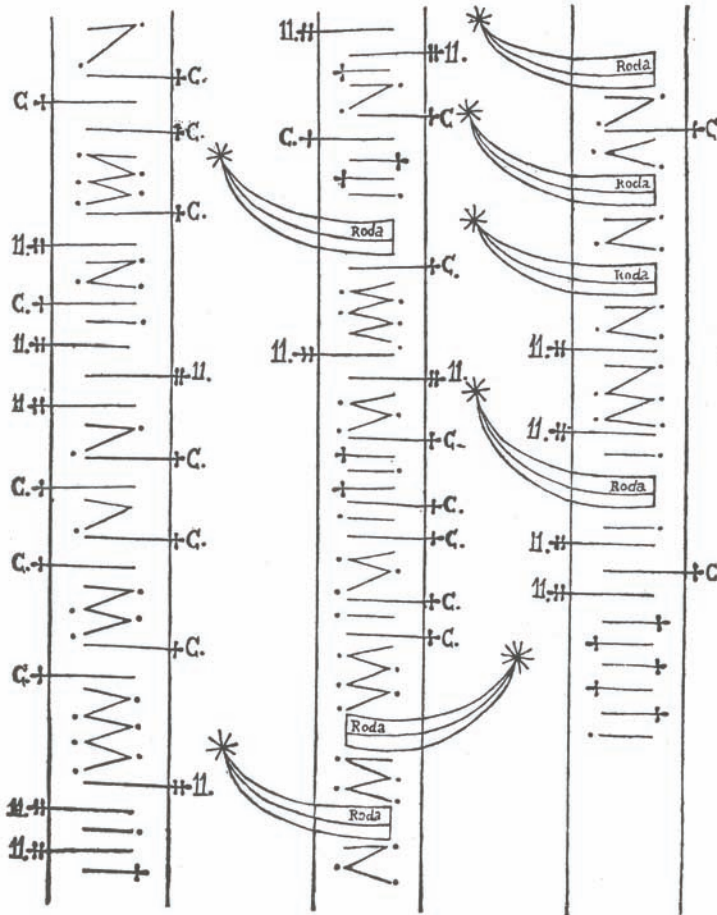
*Primera part.**Segona part.**Tercera part.*

Fig. 5. Mapa del repartiment de passos
del «Contrapàs llarg a la usansa empurdanesa» (imprès del s. XVIII).

És difícil identificar noms de danses del passat amb el present, i és complicat traçar semblances iconogràfiques pretèrites amb les danses tradicionals perviscudes. Però fixem-nos en el fris de la Dansa Macabra de Dresden, obra de Christoph Walter (1534-1536) avui a la Dreikönigskirche (Fig. 6): la filera està encapçalada i tancada per un esquelet, mentre que al centre hi ha un tercer mort, com si es tractessin dels conductors del contrapàs: capdancer davant el Papa (i tots els eclesiàstics que el segueixen), mitjaner agafant a l'Emperador (seguit de tots els laics) i el cua tancant la rastellera. La filera del contrapàs eventualment podia tancar-se en cercle (a les pauses o «rodes» i en la «rodada» final), com sembla culminar la *Dança General* que un dels seus personatges anomena «dança medrosa» —dansa paorosa— (XXVIII) i que un altre rebutja «andar en ella» (XXXII), però que la Mort clou comminant la humanitat sencera «a entrar en mi dança sin excusación» (LXXVIII), i els mortals acaben assumint que «la muerte con dança muy dura nos meta en su corro» (LXXIX).



Fig. 6. Dansa Macabra, creada entre 1534 i 1536 per Christoph Walter, originalment situada a l'antiga porta Georgentor del Castell de Dresde, avui a la Dreikönigskirche, Dresden.

Per tant la *Dança General de la Muerte* seria una dansa lineal com el contrapàs, de moviment i esperit ambulatoris tendent a la circularitat i que culminaria amb aquest final «en corro» tan expressiu. Un rogle que també configura l'original dansa macabra de Morella, on els vius ballen a l'entorn del mort. I, com deia l'escriptor grec Emmanuel Roïdis, «jo respecto els morts fins i tot quan encara

són vius», cosa que em recorda la *Imago mortis* de Michael Wolgemut (1493) on dansen uns morts molt vivaços, que, posant-los cara (i n'hi ha per triar), esdevenen uns vius molt esmoreïts, tocats de mort en la seva desmanegada dansa d'injustícia i demofòbia. (Fig. 7)



Fig. 7. *Imago mortis* de Michael Wolgemut gravat inclòs a la *Crònica de Nuremberg* (*Liber chronicarum*) de Hartmann Schedel, Nuremberg: Anton Koberger, 1493, fol. 264.

BIBLIOGRAFIA

- Bertran, J., 2017: «Les representacions del turc en el cicle de Corpus, de santa Tecla i d'entrades espectacularitzades a Tarragona», dins Sanchis Francés, R. i Massip, F. (eds.), *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Catarroja-Barcelona, pp. 199-212.
- Capmany, A., 1922: *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*. Barcelona.
- , 1930-1953: *La dansa a Catalunya* Barcelona, 2 vols.
- Chabàs, R. 1903: «Estudios sobre los sermones valencianos de san Vicent Ferrer. VI. Invectivas contra las mujeres», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, pp. 291-295.
- Corriente, F., 2003. *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid.
- Farnés, S., 1992-1999: *Paremiologia Catalana Comparada*, a cura de J. Vidal Alcover, M. Sunyer i J. L. Savall, 8 volums., Barcelona.
- Ferrandis d'Herédia, Joan (2019): *La vesita*, ed. F. Massip, Barcelona. Edició en línia: <<http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1010>>
- Gómez Muntané, M., 1990: *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Sant Cugat del Vallès.
- , 2017: *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, México.
- Hamilton, M., 2014: *Beyond Faith: Belief, Morality and Memory in a Fifteenth-Century Judeo-Iberian Manuscript*, Leiden.
- Icaza, F. A. de, i Amador de los Ríos, J. (eds.), 1981: *La Danza de la Muerte: textos de El Escorial (siglo XV) y de Sevilla (Juan Varela de Salamanca, 1520)*, Madrid.
- Ingrassia, C., Deslignes, C. i Terrasa, X., 2009-2010: *La Danse Medievale*, 2 vols., Beauchamp.
- Lluís-Gual, O., 2011: «El contrapàs a la Catalunya nord», *Caramella*, 25, pp. 87-90.
- Mas Corretgé, R., 1992: *Dansàneu. Els balls populars del Pallars*, vol. 1, Tarragona.
- Mas i Garcia, C., 1988: *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*, Barcelona.
- , 2009: «L'expansió de la dansa d'escola», en Garcia Espuche, A. (ed.) *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, pp. 229-299.
- Massip, F., 2007: «La dansa i el teatre en els camins de pelegrinació», in Ferrer, M. T. i Verdés, P. (eds.), *El Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Barcelona, pp. 477-484.

- Massip, F., 2014: «L'harmonia de l'univers, la dansa en cercle a l'Edat Mitjana», dins Buttà, L., Carruesco, J., Massip, F., i Subías, E. (eds.), *Dances imaginades-Dances relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat Clàssica fins a l'edat mitjana. Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, Tarragona, pp. 65-83.
- , 2019: «Aureli Campany i la Dansa», dins *Aureli Capmany*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2019, 23-50.
- Massip, F. i Kovács, L., 2004: *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*, Ciudad Real.
- Morrás, M. i Hamilton, M. (2000): «Un nuevo testimonio de la «danza de la muerte»: hacia la versión primitiva», en Margarita Freixas-Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AHLM (Santander 1999)*, Santander, II, pp. 1341-1352.
- Nocilli, C., 2013: *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona.
- Pujol, F. i Amades, J., 1936: *Diccionari de la dansa*, vol. I, Barcelona.
- Rico, F., 1973: «Pedro de Veragüe y Fra Anselm Turmeda», *Bulletin of Hispanic Studies*, I, pp. 224-236.
- Sanchis Francés, R., 2019: *La dansa metafòrica en la festa valenciana*, Tesi doctoral llegida a la URV, 19/11/2019.
- Sanchis Francés, R. i Massip, F. (eds.), 2017: *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Catarroja & Barcelona.
- Saxl, F., 1942: «Spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, vol. 5, London [reed. Vaduz 1965], pp. 82-142.
- Solá-Solé, J. M., 1965: «El rabí y el alfaquí en la *Dança General de la Muerte*», *Romance Philology*, XVIII-3, pp. 272-283.